

STUDIA CULTURAE

Д.А. АРДАМАЦКАЯ*Кандидат философских наук**Санкт-Петербург***ПИКНОЛЕПТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ПОЛЯ ВИРИЛЬО***

В данной статье автор рассматривает эстетический проект П. Вирильо и его концепт «пикнолепсия», который он использует для характеристики особенностей современного состояния чувственности и культуры. *Ключевые слова:* эстетика XX века, аналитика чувственности, П. Вирильо.

Бывает так, что у истоков философского течения стоит фигура, чьё имя оказывается на периферии размышлений приверженцев этого направления и только значительно позже, когда приходит время «собирать камни», исследователи, историки философии начинают обращать внимание на забытые имена или реконструировать латентные связи. Сегодня, после того, как прошло увлечение постмодернизмом, и даже штудии А. Бадью уступили место обсуждению работ Мейясу и других представителей спекулятивного реализма, течение презентизма, к которому относится философия исчезновения, тем более стало достоянием истории философии, и не претендует на то, чтобы поведать нечто новое о положении вещей. Теперь книги французских интеллектуалов, написанные на грани культурологии и философии и стилистически больше напоминающие публицистику или литературу, можно перечитывать не с точки зрения поиска ответов на вопросы о состоянии современного мира, а с точки зрения уникальности и оригинальности их философских концептов и их месте в общей картине философии XX века. Всё сказанное можно отнести на счёт П. Вирильо, французского культуролога, архитектора, философа, куратора выставочных проектов, основные труды которого опубликованы в 80е – 90е годы. На русский язык, уже в 2000е переведены две его работы – «Машина зрения»¹ и «Информационная бомба», чего оказалось достаточно для общего знакомства широкой публики с его стилем размышлений и основными идеями.

Заметим, что сегодня ситуация с переводами современных философских текстов на русский язык (и в смысле их хронологической принадлежности и в смысле их со-временности своей эпохе) отличается от ситуации девяностых и начала двухтысячных: из текстов XX века

¹ Вирильо П. Машина зрения. СПб, 2004.

переводится лишь то, что имеет ценность с точки зрения истории философии и то, что актуально на данный момент (хотя ценность такого рода переводов вызывает сомнения, поскольку профессиональные философы в состоянии читать эти тексты в оригинале, а их запоздавшие, пусть и незначительно, переводы, вынуждены пылиться на стеллажах книжных магазинов).

Книги Вирильо преимущественно нацелены на анализ современности, и зачастую в них воспроизводятся одни и те же интеллектуальные ходы, поэтому необходимость перевода на русский язык остальных его работ не очевидна. Однако книга «Эстетика исчезновения»² (1989) представляет интерес хотя бы потому, что вынесенный в заглавие концепт будет в дальнейшем подхвачен и развит в частности Д.Л. Деоттом и А. Росса и в целом достаточно удачно определяет тенденцию в эстетике конца XX века, объединяющую уже более широкий круг авторов. Таким образом, для истории эстетики данная работа, действительно, существенна.

Философский проект Вирильо в целом можно охарактеризовать как критику Просвещения, субъекта, разума, технологии и поставить в один ряд с подобными проектами Ги Дебора, у которого он заимствует понятие «спектакля», М.Фуко, с которым его объединяет интерес к техническим средствам контроля, таким как паноптикум, Ж. Бодрийяра, термин которого «симуляция» сравним с его «субституцией»³, Ж. Делёза и Ф. Гваттарри, которые заимствовали у Вирильо и развили на свой лад в книге «Тысяча плато» термин «детерриториализация». В связи с этим, Вирильо нельзя назвать маргинальным философом, а его идеи несущественными для современной французской философии – возможно, даже для французской традиции выражения идей, его стиль ближе к публицистике, чем к философии, однако сами идеи пересекаются с более академическим дискурсом.

Работа «Эстетика исчезновения», несмотря на название, претендующее на программность, оставляет сам термин «исчезновение» непроговоренным, уделяя большее внимание понятиям «света», «скорости» и «времени», а также демонстрации фактов, объединённых смутно угадываемой общей темой «эстетики исчезновения» или, как он её ещё называет, «параоптической эстетики реального мира»⁴. Книга состоит из четырёх глав: в первой речь идёт о пикнолепсии – особенно-

² *Virilio P. Esthetique de la disparition. Paris, 1989.*

³ *Der Derian J. The Virilio reader. Blackwell Publishers Ltd. 1998.*

⁴ *Virilio P. Esthetique de la disparition. Paris, 1989. P.50.*

сти сознания, характеризующей мгновенными провалами, так называемыми абсансами:

«Абсанс часто случается за завтраком, и вот из рук выскальзывает чашка, и её содержимое проливается на стол – известная картина. Абсанс длится несколько секунд, его начало и конец внезапны. Ни одно из чувств не отключается, однако они закрываются для внешних впечатлений. Возвращение происходит столь же быстро, как и уход – прерванные речь и жест возобновляются в том месте, где были прерваны, время сознания автоматически срастается, образуя временную непрерывность, без видимых купюр»⁵.

Вирильо видит в этих кратковременных провалах в сознании примету современности и превращает в философский концепт медицинское понятие «пикнолепсия» (от греч. *picnos* – внезапный). Обращение Вирильо к проблематике работы сознания и восприятия означает, что он трактует эстетику не как философию искусства, а как область философского вопрошания, имеющего отношение к чувственности. Что же касается искусства, то интересно замечание Вирильо, что в эпоху технической воспроизводимости произведение – уже не продукт духа, или тела, как считал Мерло-Понти, но технического приспособления: «Ведь, в самом деле, поскольку образ создается светом, постольку оптические устройства обходятся без тела художника»⁶. Для Вирильо обращение к проблематике искусства акцидентально – в основном его занимают медиа-стратегии, их роль в политических конфликтах, и особенностями восприятия, мутировавшего под воздействием технологий.

Однако необходимо провести различие между тем, как с восприятием работает Вирильо (и другие последователи эстетики исчезновения, такие как Ж.-Ф. Лиотар и Ж.-Л. Деотт) и тем, как с ним работает феноменология восприятия, чтобы произвести правильную атрибуцию его рассуждений.

Так, если мы обратимся к тому, как работает феноменология восприятия и эстетика исчезновения с аналитикой восприятия произведения искусства, то увидим что «исчезновение» противопоставляется «появлению» феноменологов. Ж.-Л. Деотт пишет об этом так: «Согласно Лиотару, цвет следует мыслить как событие, а не как феномен... Это не цвет феноменологов (Н. Maldinay, Е. Escoubas), понимающих его как появление, но цвет фундаментально понимаемый как исчезновение-появление. Последнее, делая цвет на картине порядком

⁵ *Virilio P. Esthetique de la disparition. Paris, 1989. P.13.*

⁶ *Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С.37.*

возврата или отдачи, предполагает некую потерю или, по крайней мере, угрозу: крушение чувственного мира, феноменологического поля обмена взглядами, взаимную принадлежность тела и мира, начертанности моего тела в видимом, тела одновременно видящего и видимого»⁷.

Итак, на одном полюсе оказываются феноменологи, последователи М. Мерло-Понти⁸, взгляды которого, несмотря на значительную инъекцию психоанализа, не оставляют места для исчезновения (под психоаналитической составляющей мы подразумеваем включение тела как досознательного уровня субъекта): «Все, что я вижу, принципиально мною достижимо, по крайней мере, достижимо для моего взгляда, отмечено на карте «я могу». Каждая из этих двух карт заполнена и самодостаточна»⁹.

Этой принципиальной достижимости феноменологического объекта эстетика исчезновения противопоставляет опыт потерянности взгляда. Поль Вирильо в работе «Машина зрения», реагируя именно на процитированную выше фразу Мерло-Понти, замечает, что «суть того, что я вижу, уже не является для меня в принципе достижимой, не попадает с необходимостью на карту «я могу», моих возможностей»¹⁰. Но для него всё дело заключается в появлении новой техники фотографии и кино, которая поставляет нам образы, запечатлённые далеко за гранью возможности нашего присутствия. Причём само устройство технических приспособлений для захвата образов Вирильо уподобляет пикнолептическому восприятию, сломанная машина производства длительности превращается в прекрасную находку для кинематографа:

«Другой фотограф признавался, что его первой камерой-обскура была его детская, а первым объективом — щель в закрытых ставнях окна. Но, что больше всего поражает в выдумке маленького Лартига — так это то, что он уподобляет собственное тело аппарату, свой глаз техническому приспособлению, а время выдержки — трем оборотам вокруг своей оси. Он чувствует, что существует некая связь событий, и она может быть восстановлена с помощью определённого набора действий. Малыш Лартиг как бы присутствует перед объектом и одновременно отсутствует; благодаря напряжению внимания, ему удаётся из-

⁷ Деотт Ж.-Л. Лиотар: живопись на грани исчезновения. С.32-40.// Позиции современной философии. №2. СПб., 2000. С.35.

⁸ Соколова Л.Ю. Феноменологическая концепция М.Мерло-Понти. Хора. №3. 2008.

⁹ Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992. С.13.

¹⁰ Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С.18.

менить свою чувственную длительность (*durée*), он открепляет её от времени жизни»¹¹.

Таким образом, дело не только в потерянности взгляда и провалах в сознании, но в том механизме замещения (именно это понятие «замещение» Вирильо противопоставляет «симуляции» у Бодрийяра), который пикнолептик включает для заполнения пробелов. Работе сознания по восполнению этих пробелов, чреватой созданием фантазмов, Вирильо в пределе уподобляет современную культуру: фантазматический виртуальный конструкт, зависший над реальностью, занимающей всё меньше места в сознании пикнолептика. Причём, это фантазматическое конструирование не есть акт спонтанного свободного творчества (как трактует симуляцию, например, Делёз, для которого она является живым потоком становления), оно обусловлено давлением со стороны общества, обвиняющего пикнолептика в рассеянности и невнимательности. Очнувшись от очередного абсанса, он начинает лихорадочно восполнять пробелы, создавая фантазии, основанные на его представлениях о реальности.

И здесь Вирильо не случайно обращается к опыту фотографа, к его детским воспоминаниям: он связывает воедино опыт ребёнка-пикнолептика, использование тела как инструмента и фотокамеры, поскольку фотоаппарат – это главная машина, главный инструмент, вокруг которого вращается центральная для эстетики исчезновения проблематика технического воспроизводства. Так, для Ж.-Л. Деотта фотография – это поверхность онтологического воспроизведения, фиксирующая следы массовых преступлений; Беньямин посвящает теме фотографии статьи «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и «Краткая история фотографии» и исследует её влияние на чувственность человека своего времени; Деррида рассуждает о ней в связи с психоаналитической трактовкой принципов работы сознания; Вирильо же рассматривает фотографию как средство революционного переворота в визуализации. Главное, что вынуждает всех авторов эстетики исчезновения обращаться к этой теме – причудливая игра с реальностью, её отпечатывание, умножение её подобий за исчезновением модели. Фотография совмещает обе главные функции техники – восполнять (как очки, молоток или любого рода протез) и воспроизводить (как печатный станок). Она служит протезом для памяти («протезом, своим удобством, заставляющим забыть об отсутст-

¹¹ *Virilio P. Esthétique de la disparition. Paris, 1989. P.16.*

вии органа»¹²) и воспроизводит реальность. Фотоаппарат – самое метафизическое из всех технических приспособлений.

В работах Вирильо мы достаточно часто встречаем рассуждения о фотографии. Заголовок одной из его работ «Машина зрения» говорит сам за себя: кино-глаз фотокамеры замещает взгляд художника. Беньямин тоже обращал внимание на эту подмену, когда писал, что объектив фотокамеры не возвращает нам взгляд, но Вирильо находит иные последствия этого явления. Фотографический срез реальности моментален, тогда как непосредственное восприятие длительно; фотография не может передать длительности, целого движения, она дробит его. Вирильо сравнивает полотно Жерико «Скачки в Эпсоме» и скульптуру Родена «Св. Иоанн Креститель» с фотографиями движущихся людей и скачущих лошадей:

«Говоря о «несущихся во весь опор» лошадях из «Скачек в Эпсоме» Жерико и о критиках, настаивающих на том, что светочувствительная пластинка не способна создать подобного изображения, Роден утверждает, что художник собирает в одном-единственном образе несколько разделенных во времени движений, и если целое ложно в своей мгновенности, то оно правдиво, когда его части рассматриваются последовательно; причем важна только эта правда, так как именно ее мы видим и именно она нас убеждает»¹³.

Скульптура и картина, призванные передать движение своего объекта, изображают странные, невозможные позы. Но всё дело в том, что художники пытались создать иллюзию длительности на полотне и в бронзе, в то время как на фото мы видим лишь застывший срез, лишённый движения. Длительность естественного живого восприятия замещается мертвящим срезом моментального.

Фотоаппарат в данном контексте – это не аллегория работы памяти, вытеснения и переноса, он замещает «естественный» взгляд, что значит, заражает взгляд восприятием реальности через её срезы, фиксирует его на фатических, прицельных образах: «Вопреки долгим дискуссиям вокруг проблемы объективности ментальных и инструментальных образов революционная смена режима зрения не была воспринята со всей серьезностью, и слияние/смещение глаза и объектива, переход от видения к визуализации легко вошли в привычку»¹⁴. Риторика сме- ны парадигмы восприятия – ведущий лейтмотив книги: рождение фо-

¹² *Ольшанский Д.* Протез языка у Жака Деррида.// Критическая масса, № 3/4, 2005. С.63.

¹³ *Вирильо П.* Машина зрения. СПб., 2004. С.3.

¹⁴ *Вирильо П.* Машина зрения. СПб., 2004. С.30.

тографии, кинематографа, импрессионизма в живописи, а также прорыв в области криминалистики. Фотография позволяет запечатлеть место преступления, чтобы потом, возможно, рассмотреть на ней необходимые, но ранее упущенные, следы. Фотоархивы отпечатков пальцев также значительно упрощают работу правоохранительных органов: «Введением отпечатков пальцев в уголовное расследование в качестве улики знаменуется закат рассказов, свидетельств и дескриптивных моделей, которые лежали в основе всякого следствия и так помогали романистам, да и всем прочим писателям предшествующих столетий»¹⁵. Очевидцы, присутствовавшие на месте преступления больше не играют ключевую роль, что говорит опять же о распаде модели присутствия, о том, как этот распад затрагивает различные области культуры, связанные не только с искусством.

Если фотография и фотоаппарат воплощают механизм доступа к утраченному мгновению, то кинематограф работает по совершенно иному принципу, наоборот, эксплуатируя провалы в длительности для создания аффекта. Кинематограф, как утверждает Вирильо, основан на мгновенных пикнолептических провалах, на расчленении длительности при помощи монтажа, т.е. он изначально и целенаправленно производит работу обратную работе сознания. Он цитирует Мельеса и его воспоминания о том, как ему впервые пришло в голову использовать приём монтажа: «Однажды, когда я снимал площадь Оперы, задержка в аппарате (весьма примитивном, в котором пленка часто рвалась или зацеплялась и застревала) произвела неожиданный эффект. Понадобилась минута, чтобы освободить пленку и вновь пустить в ход аппарат. За эту минуту прохожие, экипажи, omnibusы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, в том месте, где произошел разрыв, я увидел, как omnibus Мадлен – Бастилия превратился в похоронные дроги, а мужчины — в женщин... Два дня спустя я уже снимал первые превращения мужчин в женщин и внезапные исчезновения, имевшие громадный успех»¹⁶.

В последующих трёх главах Вирильо устанавливает связь понятий свет-время-визуализация (техника позволяет заменить естественный свет солнца искусственным, тем самым, завладевая временем, обретая власть делать видимым или скрывать в тень) и на основе различных произведений искусства и исторических примеров приходит к выводу, что визуальные практики есть ни что иное, как создание видимости, существующей за счёт исчезновения реальности. Подобно эффектам

¹⁵ Там же. С.81.

¹⁶ *George Sadoul, George Méliès, Seghers. Bibliographie et bio-filmographie.*

Ж. Мельеса, возможным только благодаря вырезанным кадрам, современные визуальные практики создают образы, основанные на монтаже и купирующие реальность.

В дальнейшем данная тематика развивается в более поздних работах: «в двух эссе «Безжалостное искусство» и «Осуждённое молчание» Вирильо расширяет свои более ранние размышления об «эстетике исчезновения». В частности, его интересует эволюция теорий XX века в связи с современным искусством, связью искусства и чувства страха, мира слова и права хранить молчание в пространстве современного искусства, становящегося всё больше и больше наполненным звуком»¹⁷. Проблематика исчезновения постепенно переходит от визуальности к аудиальности, хотя объект критики остаётся всё тот же – кинематограф и прочие аудио-визуальные искусства, теснящие живопись как вид искусства, стремящийся запечатлеть длительность. В работе «Машина зрения» (1988) Вирильо писал о том, что полотно Жерико «Скачки в Эпсоме» отличается от фотографии скачущей лошади тем, что на ней изображено движение, что она вмещает в себя больше, чем мгновенный срез реальности. Но обеднение изображения происходит не только в фотографии, но и в современной живописи, для которой характерна потребность в комментариях. В работе «Осуждённое молчание» (2000) Вирильо отмечает эту тенденцию, перефразируя Монтескье – «Чем больше ты говоришь, тем меньше ты изображаешь на полотне!»¹⁸.

Дать точное определение тому, что Вирильо понимает под эстетикой исчезновения достаточно трудно. Французский философ строит тексты в привычной для себя публицистической манере коллажирования цитат из философских произведений, примеров из кинематографа и истории. Однако в большинстве его работ перевес составляет проблематика близкая эстетике: причём, имеется в виду не только искусство, но и технические условия производства объектов, относимых к области искусства, а также анализ чувственности и способности восприятия. Если обратиться к словарям, то здесь мы можем найти следующее определение эстетики исчезновения Вирильо: «Кино и войну объединяет один эстетический принцип – эстетика исчезновения. Актуальный объект и непосредственное видение исчезают в тени

¹⁷ Armitage J. Art and Fiar: an introduction P.1-25. // Virilio P. Art and Fiar. New York, 2004.

¹⁸ Virilio P. Art and Fiar. New York. 2004. P. 94.

технологического продуцирования образов»¹⁹. Можно согласиться с удачной находкой автора статьи – эстетика исчезновения есть принцип, некий приём, который можно распространять на различные области. Принцип заключается в исчезновении реальности, её замене призрачным подобием, а отсюда становится ясна принадлежность этого приёма эстетике, если понимать эстетику в гегелевском смысле как область философии, занимающуюся иллюзорным.

Вместе с тем в режиме неструктурированного перечисления Вирильо задаёт темы, которые впоследствии станут ведущими для эстетики исчезновения: фото и кинематографическое производство моментальных образов, спекулирующих на исчезновении своего изначального объекта или создающих объекты изначально ирреальные; массовое восприятие и массовая чувственность. Также Вирильо ставит чувственность в зависимость от восприятия времени, длительности (*durée*): это важно, поскольку исчезновение структурировано, и позже мы отдельно остановимся на этом, именно темпоральным сдвигом. Вечность и длительность сменяются моментальностью, подрывающей основы присутствия: «Развитие высоких скоростей привело к исчезновению сознания как непосредственного восприятия феноменов, которые подтверждали бы наше собственное существование»²⁰

** Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-03-00429 «Концептуализация «Homo aestheticus» в современной эстетике».*

¹⁹ Галкин Д.В. Вирильо Поль // Постмодернизм. Энциклопедия. Мн., 2001. С.120.

²⁰ Virilio P. Art and Fiar. New York. 2004. P.119.